Série de six conférences sur le portrait
Musée des beaux-arts de Montréal, 2006

1ère conférence : Autoportrait de peintres

Nous allons consacrer cette première conférence sur le portrait en art canadien au thème de l'Autoportrait, qui exerce en lui-même une certaine fascination. On croit pouvoir entrer grâce à lui dans le monde particulier (sinon privé) de l'artiste. Ce sera aussi une manière d'introduire les artistes dont il sera surtout question dans cette série de conférences.



Johannes Gumpp
Self-Portrait, 1646
Oil on canvas, 89 cm de diamètre

Coll.: Florence, Galleria degli Uffizi.

On ne peut parler d'autoportrait sans parler de miroir, ou au moins d'un substitut du miroir, comme la photographie par exemple. Dans ce tableau de Johannes Gumpp (1646)*, l'artiste a représenté le dispositif qui lui permettait de faire son autoportrait : le miroir à gauche auquel il se réfère constamment pour faire son portrait sur le tableau à droite. Curieusement ce tableau suggère une sorte de mise en abîme, puisqu'on peut se demander s'il avait besoin d'un autre miroir pour se voir de dos comme il apparaît au premier plan!



Or aux dires de la psychanalyse, l'image de soi dans un miroir a une valeur structurante fondamentale dans la formation du moi. Jacques Lacan parle d'un stade du miroir dans le développement de l'enfant. De quoi s'agit-il? Il

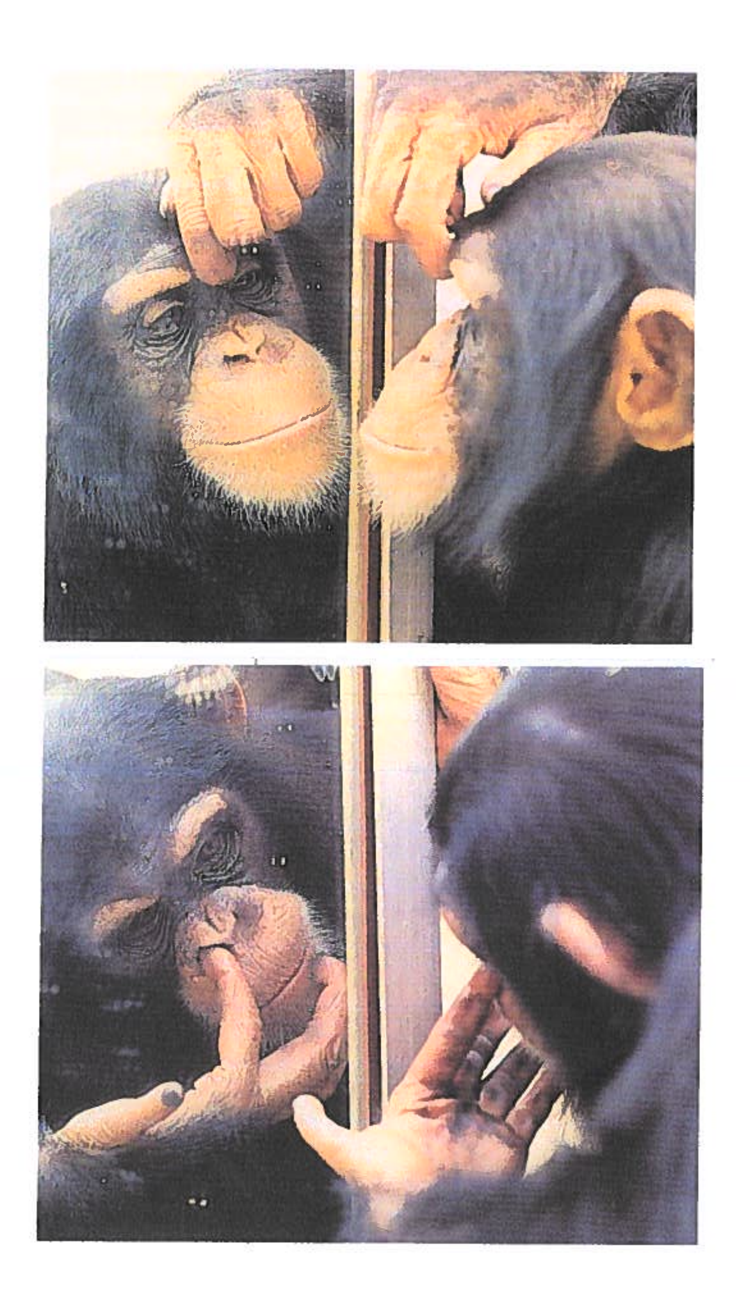
semble qu'entre six et dix-huit mois, l'enfant se reconnaît dans le miroir.

Certes, Lacan n'a jamais prétendu avoir été le premier à avoir observé le phénomène. Même en 1934 quand Henri Wallon publiait *Les origines du caractère chez l'enfant,* il pouvait déjà faire un bilan des études sur la réaction de l'enfant à son image dans le miroir, remontant jusqu'à Darwin.

Ce qui intéressait Wallon était de savoir comment l'enfant développait la notion de son propre corps. Il s'agissait donc pour lui d'un problème de connaissance dont l'enjeu était à proprement parler une notion, la notion du corps propre et donc d'une réalité objective ignorée jusqu'à un certain âge.



Il s'agirait d'une potentialité propre à l'humain. Quand vous confrontez un oiseau comme le Grand Gravelot (*Ringed Plover*) à sa propre image dans un miroir il se met aussitôt en position d'attaque comme s'il était confronté à un autre individu du même sexe.









Il n'y a guère que chez les primates supérieurs comme les chimpanzés, où il soit possible de parler de reconnaissance de sa propre image dans le miroir. À la différence de l'humain cependant, dès que le chimpanzé a reconnu que l'image qui est dans le miroir n'est qu'une image il s'en désintéresse.

On le voit, à suivre cette ligne de pensée chez Wallon et chez d'autres, il est question de l'acquisition de la **notion** du corps propre, tant chez l'enfant que chez le chimpanzé.



Jacques-Augustin-Catherine Pajou (1766 - 1828)
La Famille Pajou, 1802
Huile sur panneau de bois, 63 x 52,5 cm
Coll. particulière

Ce n'est pas du tout la manière dont Lacan interprète ce qui se passe. Ce qui frappe Lacan, c'est que l'enfant s'intéresse à son image et continue à s'y intéresser, même une fois qu'il a reconnu que ce n'est qu'une image.

Comme dans ce tableau de Pajou, le bébé manifeste son intérêt par sa mimique et ses cris. Il reconnaît dans l'image du miroir quelque chose qui le concerne directement. Une réalité qu'il associe à son propre comportement. Et c'est un fait que l'enfant se livre alors à toute une série de grimace, gesticulations et changement de posture comme pour bien vérifier que lui et son image spéculaire sont bel et bien liés. On peut parler d'une véritable phase d'expérimentation de la part de l'enfant.

La petite Rosie que je vous montrais toute à l'heure après s'être reconnue dans le miroir est allée cherchée l'écharpe noir et blanc pour vérifier qu'elle la retrouverait bel et bien dans le miroir.



2
George Romney

Mrs Russell and Child, 1786-7
Oil on canvas, 146 x 113 cm
Coll. particulière

Tout cela s'accompagne comme dans ce beau tableau de George Romney d'une jubilation évidente de la part de l'enfant!

Ce qui intéresse Lacan dans tout cela est de savoir quels sont les effets produits sur l'enfant qui se reconnaît dans le miroir. Il y voit ni plus ni moins que la première identification de l'enfant à soi et donc l'avènement de l'enfant comme sujet, alors qu'il se perçoit comme un tout extérieur à lui. Dans ce premier rapport à soi, l'enfant se découvre grâce au rapport qu'il entretient avec son image spéculaire, donc avec un autre que soi. Cette identification est aussi à l'origine d'une profonde méconnaissance de soi. mis knowledge lack of knowledge

Au moment où il s'identifie à son image dans le miroir, l'enfant n'a pas encore le contrôle de sa motricité. Il reconnaît dans son image spéculaire la « forme globale de son propre corps, dont il a eu jusque là qu'une appréhension partielle, limitée à des sensations localisées au gré de ses besoins et des soins qu'il a reçus ».[1] Quand il se reconnaît dans le miroir, il se voit non plus en morceaux, mais d'un seul tenant. « Cette expérience représente un franchissement décisif : l'enfant a désormais une représentation unifiée de lui-même, à un moment de sa vie où il est loin d'avoir la maîtrise de son corps ».[2]

Or s'il est un peintre qui semble avoir reproduit à l'âge adulte le genre d'expérimentations que nous décrivions être le fait de l'enfant devant le miroir, c'est bien Rembrandt. On connaît de lui toute une série de minuscules autoportraits où il s'est représenté faisant toute sorte de grimaces, « making faces », comme on dit en anglais, devant le miroir.

---

[1] F. Chaumon, *Lacan. La loi, le sujet et la jouissance,* éd. Michalon, Paris, 2004, p. 50.
[2] *Id.,* p. 51.



Rembrandt

Autoportrait aux yeux écarquillés (*Self-portrait in a Cap with Eyes Wide Open*), 1630

Eau-forte, épreuve unique, 5,1 x 4,6 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Fig. tirée de S. Schama, *Rembrandt's Eyes,* p. 299.



Rembrandt
Rembranst Scowling : Octogonal Border. 1630
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



Rembrandt
Autoportrait à la bouche ouverte, 1630
Eau-forte, première épreuve, 8,3 x 7,2 cm
Coll. : Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



Rembrandt

Autoportait aux sourcils froncés, (Rembrandt Angry), 1630

Eau-forte, deuxième épreuve, 7,2 x 6,1 cm

Coll. : Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



Rembrandt

Self-portrait with Cap, Laughing, 1630

Etching, 3rd state. 5 x 4,4 cm

Coll. : Rijkprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.



Rembrandt
Self-Portrait, Bent Forwards, c. 1628
Etching, 3rd state, 4,3 x 4 cm
Coll. : Rijkprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

Il est difficile de percer la motivation exacte de ces petits autoportraits. On ne connaît guère qu'une autre gravure représentant un mendiant où il semble avoir utilisé un de ses visages (*Rembrandt la bouche ouverte*) pour faire celui de son personnage.

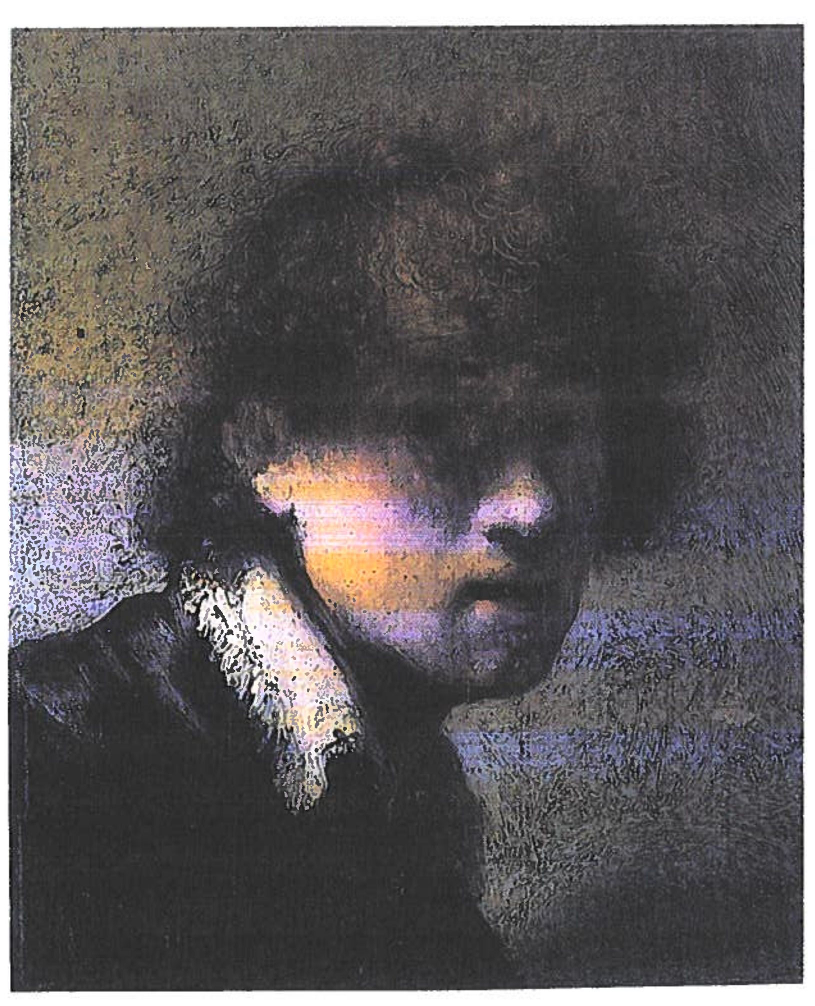


Rembrandt
Beggar Seating on a Bank, 1630
Coll. : Rijkprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

Cela a donné l'idée que ces petites images avaient été produites en vue d'obtenir l'expression recherchée dans des tableaux d'histoire. Mais cela n'est pas complètement convaincant, puisqu'il s'agit d'autoportrait d'une part, et de grimaces difficilement rattachables à une expression particulière. Il semble bien que nous ayons affaire à une entreprise beaucoup plus singulière, beaucoup plus proche de ce qui se passe dans le stade du miroir.

Je est un autre, semble dire Rembrandt...encore un autre, et encore un autre. Comme dans l'image de la petite fille de Romney, la série des petites images traduit le temps d'absorption du peintre dans sa propre image. Mais

aussi laisse à penser que cette préoccupation a quelque chose d'exclusif. Je est un autre. Serait-il tous les autres? Chaque grimace en appelle une autre et le plaisir évident qu'il prend à chaque répétition de l'expérience montre bien qu'il est sur une pente dont l'aventure de Narcisse montre à quelle fin tragique elle pourrait conduire.



Rembrandt
Autoportrait, 1629
Huile sur bois, 15,5 x 12,7 cm
Coll. : Munich, Alte Pinakothek.

Quant au sentiment de constituer un tout, qui est si important pour l'enfant dont le corps est encore l'objet d'une perception morcelée, il me semble qu'on le trouve dans un Autoportrait remarquable, contemporain de ces petites images, et qui paraît s'en tenir à une simple forme de présence éveillée, sans qu'on puisse le rattacher à une « expression » particulière.

Ce que la comparaison entre les petites eaux fortes et ce tableau fait apparaître en effet, c'est que pour un autoportrait véritable, l'artiste préfère traduire moins directement ses émotions. Ici, l'air étonné et un peu naïf que s'est donné le jeune Rembrandt est bien le maximum où il s'est permis d'aller. Il ne n'ira même pas aussi loin dans les portraits de sa maturité.

À vrai dire le seul *Autoportrait* grimaçant de Rembrandt appartient à la toute fin de sa vie, où il s'est représenté en train de rire de tout coeur.



Rembrandt

Autoportrait en philosophe riant, c. 1669

On a cru qu'il s'était représenté en Zeuxis, le peintre grec censé être mort de rire en regardant le portait d'une vieille femme qu'il venait de terminer. On voit d'ailleurs dans le coin gauche en haut du tableau de Rembrandt le profil fort accusé d'un personnage.



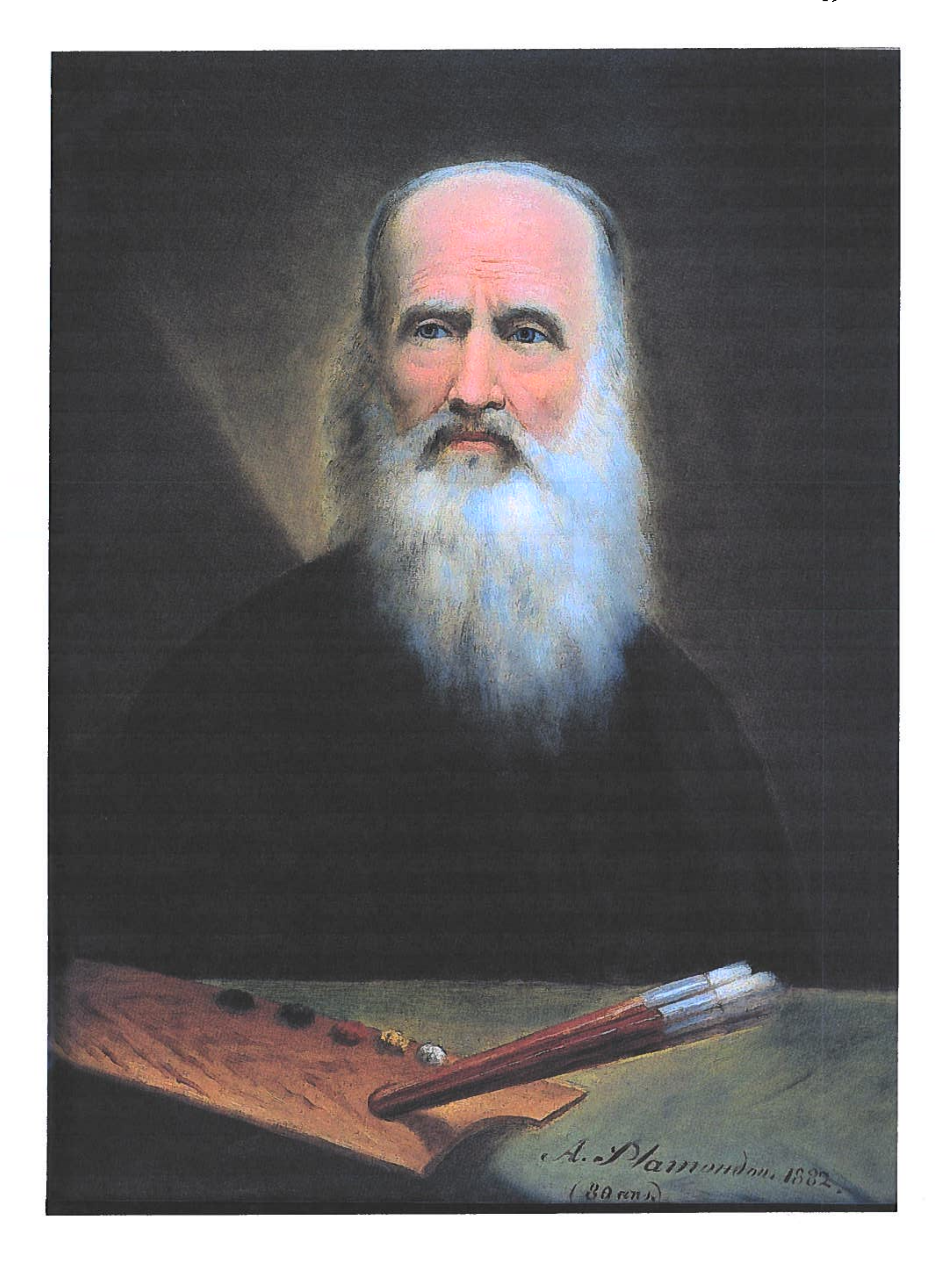
Arent de Gelder (1645 - 1727)
Self-portrait as Zeuxis, 1685
Coll. : Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

C'est le sujet qu'a traité un des derniers disciples de Rembrandt, Arent de Gelder. D'autres, en particulier Simon Schama a cru que Rembrandt s'était plutôt représenté en Démocrite, désigné comme le « philosophe rieur ». Démocrite (né c. 460 à Abdère en Thrace et mort en 370 avant J. C.) était connu comme le « philosophe rieur », parce qu'il s'amusait des travers de l'humanité. Il faut dire que les citoyens d'Abdère avaient la réputation d'être particulièrement stupides (les Newfies de la Grèce ancienne!) On l'opposait à Héraclite, le mélancolique, le sombre, l'obscur. C'est Sénèque et Juvénal qui prirent l'habitude de les présenter par paire, en les opposant l'un à l'autre comme le rieur et le déprimé.

Au fond, peu importe. La leçon du miroir n'est jamais perdue chez Rembrandt.

Quittons ces généralités et abordons quelques exemples canadiens.

Antoine Plamondon


A. Plamondon. 1882.
(80 ans)

cf G. B., Artistes-Peintres canadiens français Les Anciens Montréal, Librairie Beauchemin Limitée 1927?

Antoine Plamondon
Autoportrait, 1882
Huile sur toile, 82 x 65,2 cm.
Coll. : Musée de la Civilisation, collection du Séminaire de Québec, Québec

Le tableau a appartenu à Eugène Soulard, de Neuville jusqu'en 1896, date de son acquisition par le peintre Georges Bellerive qui en a fait don au Musée du Séminaire en 1929. C'est bien possible, bien que le contrat de donation entre vifs que Plamondon signe avec Eugène Soulard, un cultivateur de Pointe-aux-Trembles, en juillet 1883 stipule clairement qu'il lui cède ses cinq terres ainsi que tous ses biens à l'exception de ses tableaux, du contenu de son atelier, et de ses instruments et cahiers de musique.

Bibliographie : Mus. de l'université Laval, Cat. 1933, no 352; Harper, pl. 83.
Exposition : *Treasures from Quebec/Trésors de Québec*, NGC, Ottawa et Musée de la Province de Québec, 1965, no 76 (non reproduit).
Antoine Plamondon, MNBAQ, Québec, 2005 (repr. en coul.)

L'exposition que le Musée national des beaux arts du Québec vient de consacrer à Antoine Plamondon a révélé que ce tableau fameux, souvent reproduit, s'inspirait directement d'une photographie de Livernois, prise en 1874. Ce fait est de grande conséquence. La photo joue ici le rôle du miroir. Elle est censée renvoyer une image de soi sans manque. C'est bien ce que Plamondon va lui demander de fournir, à commencer par une image lui redonnant quelques unes des années qu'il a perdues.



Jules-Ernest Livernois (Québec. 1851 - 1933)
Antoine Plamondon, 1874
Épreuve originale à l'albumine argentique, papier collé sur carton, 16,1 x 11 cm (format cabinet)
Coll. : Musée national des beaux-arts du Québec.

La photo porte au bas, à l'encre, la signature du sujet : « Ant. Plamondon, peintre, 1874 / 71 ans ». Né le 29 février 1804, Plamondon se vieillissait d'un an sur la photo, mais de deux sur son tableau! Comme le fait remarquer astucieusement Mario Béland, l'auteur du catalogue d'où nous tirons ce document, si l'on compare la photo qui date pourtant de huit ans plus tôt, la toile nous révèle maintenant un vieillard rajeuni qui porte une houppelande au lieu d'un veston. La tête est toujours massive, mais le visage est moins ridé, le front

large et dégarni, la barbe mieux soignée, les traits adoucis avec les yeux bleus plus foncés qui ont perdu ce regard d'acier qui glaçait le spectateur sur la photo.

Il y a un détail qui est sur le tableau et qui n'était pas dans la photo, c'est la palette du peintre, garnie de ses couleurs et ses pinceaux, posée (?) - on dirait plutôt qu'elle flotte- sur une table devant lui, où il a inscrit son nom et son âge (ou celui qu'il veut que l'on croie qu'il a). Donc même ce manque est comblé. Plamondon tient à affirmer qu'il est peintre, à cette nuance près qu'il est un peintre qui a fini de peindre et dont nous avons le privilège de voir le dernier tableau. C'est ce qui lui donne une certaine originalité par rapport aux portraits de peintre habituels, tenant leur palette à la main et faisant semblant de peindre.

Contrairement à ce que l'on voit habituellement donc, il ne tient pas sa palette ni ses pinceaux à la main mais les a déposé devant lui, comme pour indiquer qu'il a fini de s'en servir. Il s'est d'ailleurs représenté sans main. Voilà la dernière image qu'il veut donner de lui : celle d'un vieux sage, chargé d'années, ayant travaillé toute sa vie.

Plamondon fera d'ailleurs paraître dans *Le Courrier du Canada,* le 18 février 1885, p. 3 l'annonce suivante :

BEAUX-ARTS.

LE grand âge ayant obligé le soussigné à déposer le crayon et le pinceau, son atelier est à vendre.

Il consiste en une trentaine de tableaux de salons,—de quatre énormes Port-folio—remplis de dessins et de gravures des plus grands maîtres. Tous les plafonds du Palais de Versailles, etc, etc., etc, et plusieurs volumes qui traitent des beaux-arts.

Tous ces objets peuvent produire une superbe école de peinture.

ANT. PLAMONDON,
Peintre d'histoire.

Pointe-aux-Trembles,
Comté Portneuf, 8 février 1885.
Québec, 17 février 1885.—12f. 111

« Vieillir c'est se retirer graduellement de l'apparence », disait Goethe. Ce n'est pas l'impression que donne cet *Autoportrait*. Au contraire, on dirait que Plamondon souhaite « persister dans l'apparence », pour reprendre l'expression de Pascal Bruckner,[3] mais en sage plutôt qu'en peintre.

C'est sans doute l'endroit de revenir sur cette idée de la méconnaissance du moi. Plamondon en vieux sage, n'est-ce pas le comble de la méconnaissance de soi? Plamondon déposant sa palette et ses pinceaux pour s'élever tel un spectre, derrière la table (l'horizontale), n'est-ce pas se perdre de vue dans l'imaginaire le plus total? Quand on s'interroge sur l'origine du moi, et que l'on comprend qu'il se fonde sur une image, on comprend aussi pourquoi Lacan peut dire qu'à son fondement gît une profonde méconnaissance de soi. Le moi a beau se sentir libre, autonome, etc., il vit dans une profonde illusion, dans la fiction, dans l'irréel. (Voir Paul-Laurent Assoun, *Lacan,* Que sais-je?, p. 34).

---

[3] Pascal Bruckner, *La tentation de l'innocence,* p. 94.



Jules-Isaïe Livernois (Québec, 1830-1865)
Photographie d'Antoine Plamondon, prise vers 1860
Papier albuminé, format carte de visite
Coll. : Archives nationales du Québec, Québec.

On connaît une autre photo de Plamondon, mais elle n'a pas beaucoup de rapport avec ce tableau, puisqu'à l'époque où elle a été prise, Plamondon ne portait pas la barbe comme on le voit ici. Le fort menton, les traits du visage fortement marqué, le regard dominateur font plutôt penser au Plamondon amant de la polémique, ne tolérant aucun rival sur son territoire.

Apparemment ce n'est pas tout. On a retrouvé récemment un autre Autoportrait de Plamondon qui daterait de 1827 et donc de son séjour d'étude à Paris.



Antoine Plamondon
Autoportrait, 1827
Huile sur toile, 59,5 x 48,7 cm
Coll. : Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Il s'est représenté avec une mauvaise bouche, les yeux gris, mais élégant. Cet autoportrait coïncide avec son séjour à Paris.

Cornelius Krieghoff



Cornelius Krieghoff
Autoportrait, 1855
Huile sur toile, 29,2 x 25,4 cm
Coll. : Musée de s beaux arts du Canada, Ottawa.

Cet autoportrait est assez énigmatique. Voilà un peintre qui manifestement aimait la comédie, ne se privait de représenter les petits côtés de ses sujets préférés, sinon de se livrer à une véritable critique des mœurs, et qui se représente en artiste sérieux, au front haut, légèrement froncé, au nez fort, à la bouche sensuelle et sous une crinière noir de jais. C'est Max Friedlander qui

notait que les autoportraits sont « agressifs, dramatiques et souvent théâtraux ».[4]

> L'énigme de ce portrait tient au caractère agressif du personnage ici représenté. Il y a en effet une corrélation entre le fait de s'identifier à son image dans le miroir - ce que l'on pourrait appeler le spéculaire - et le rejet (agressif) des autres, de tous ceux qui ne sont pas moi, y compris de la nymphe Echo pour Narcisse. Au moment de la formation du moi par identification à son image spéculaire, donc à l'image de quelqu'un de très différent de soi (rappelez vous le manque de motricité du bébé), au point d'apparaître comme l'image d'un autre, auquel je m'identifie justement, une tension se produit. Cette image, ce que je vois dans le miroir m'attire et me repousse en même temps. Elle m'attire parce qu'elle me fait exister comme un moi, mais elle me repousse parce qu'elle n'~~été~~ est pas moi, elle me rappelle mes limites de bébé sans grande coordination. Cet autre moi-même est autre que moi-même.
>
> Nous ne pouvons voir notre semblable sans penser qu'il prend notre place. C'est pourquoi nous le rejetons - Lacan dit le vomissons! D'où l'agressivité.[5]

Il n'a pas en tout cas dans ce tableau le caractère ébouriffé de vieux fou qu'on lui voit sur les photos que Livernois a prises de lui.

[4] *De l'art et du connaisseur*, p. 140.
[5] *La Troisième*, Congrès de l'EFP, Rome, 1-11-1974, dans *Lettres de l'EFP*, no 16; cité dans Bertrand Ogilvie, *Lacan. Le sujet*, PUF, p. 115.



Il faut dire qu'ici, la situation est assez ridicule : se faire photographier en capot de chat, ceinture fléchée et bonnet de fourrure devant une fausse balustrade et un rideau de théâtre !

Livernois l'a aussi photographié à son chevalet en train de peindre.



Vous retrouvez le même rideau et le même tapis au plancher. On a ajouté le chevalet et la boîte de couleurs (sur le plancher) de l'artiste, qui manifestement fait semblant de peindre, le guéridon avec un pot de fleur, une guitare et une chaise capitonnée. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de photographies prises une bonne quinzaine d'années plus tard. Il n'est donc pas surprenant qu'on ne le reconnaisse pas tellement du tableau aux photos. Il y a

par contre une photo qui est presque contemporaine du tableau et où la ressemblance est plus convaincante.



Il apparaît ici comme membre d'un club de curling, d'où le type avec le balai et les deux « rocks » sur le sol. C'est lui qui est à l'extrême droite. **Même alors, on ne peut se défendre de penser que Krieghoff s'est idéalisé dans son portrait de 1855.**

Il s'est parfois mis en scène dans ses tableaux de genre, mais dans ce cas, vu la date, il ressemble d'avantage aux photos de Livernois.



C. Krieghoff

La mort de l'orignal au couchant, Lac Famine, au sud de Québec, 1859

Huile sur toile, 36 x 53 cm

Coll. : Glenbow Collection, Calgary.



Détail du précédent

Il s'est représenté ici tombant sur un groupe de chasseurs et négociant avec eux l'idée de peindre la scène même que nous avons sous les yeux. Bien sûr, il s'agit d'un montage. Après tout, la scène se passe au coucher du soleil, moment transitoire s'il en est! Krieghoff s'est représenté ici avec son cartable à dessins sous le bras, comme s'il se trouvait déjà là quand l'orignal est venu mourir à ses pieds. Les deux chasseurs blancs - en

réalité il s'agit de deux de ses amis, John Budden qui travaillait comme encanteur chez A. J. Maxham and Company à Québec, et le banquier et marchand de bois, James Gibb - et leur guide indien s'apprêtent à dépecer l'animal et en ramener les morceaux sur leur traîne sauvage. L'orignal était une femelle. Il n'y aura donc pas de trophée à ramener de cette chasse.

Certes, Krieghoff n'a pas ici l'air sombre qu'il avait dans son *Autoportrait*, ou sur les photos de Livernois, du moins tient-il à donner de lui-même l'image d'un artiste sérieux, capable d'affronter les pires conditions pour traiter des sujets qui l'intéressent. Il insiste, aussi, sur le fait qu'il est capable de peindre un coucher de soleil, sujet difficile par excellence.

Théophile Hamel

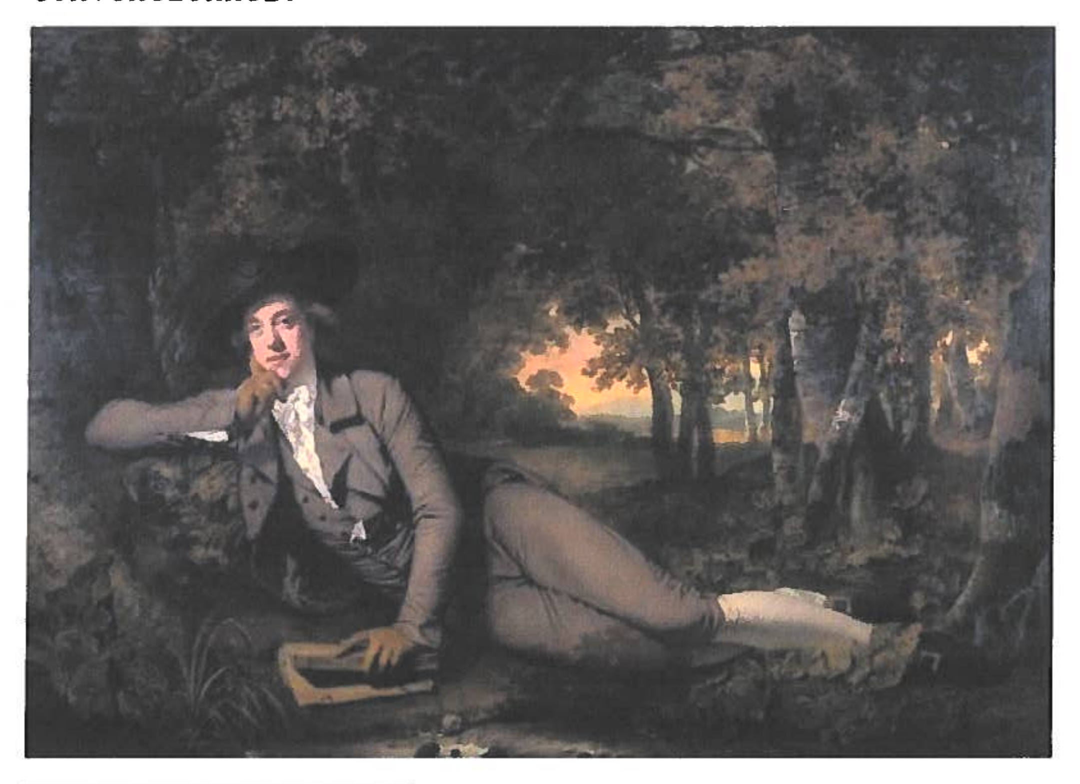


Théophile Hamel

Autoportrait dans un paysage, vers 1840

Coll. : Musée du Séminaire, Québec.

Raymond Vézina qui a écrit un livre sur la vie et l'œuvre de Théophile Hamel écrit à propos de cet autoportrait : «Dans son premier *Autoportrait dans un paysage*, Théophile Hamel se donne l'allure d'un jeune aristocrate parcourant la nature avec ses crayons. Une pinte de vanité accompagne cette évidente déclaration d'ambition sociale ».[6] Nous ne sommes donc pas très loin de notre hypothèse du narcissisme foncier de tous ces autoportraits. Dans le cas présent, l'image de lui-même créée par Hamel et donc avec laquelle il s'identifie est paradoxale, car il n'a pratiquement jamais peint de paysage. On ferait une erreur grossière de le prendre pour un peintre de plein air! Hamel fut essentiellement un portraitiste et un peintre de scènes religieuses. Il faut dire que le paysage qui paraît derrière lui est bien conventionnel.



[6] R. Vézina, *Théophile Hamel,* p. 200.

Joseph Wright of Derby
Brooke Boothby, 1781
Coll. : Tate Gallery

On pourrait rapprocher le tableau de Hamel de ce tableau d'un des portraitistes en vue de la fin du 18e siècle en Angleterre, Joseph Wright of Derby. Il a représenté ici non un peintre, mais un poète dans une pose peu conventionnelle. Comme l'écrit Shearer West (p. 160-161): "Boothby is shown lying in a posture that was traditionally associated with women, especially courtesans, in Renaissance painting. Wright stresses the S-curve of Boothby's body and his relaxation, in direct contrast to contemporary male portraits that characteristically represented the subject standing. The meaning of this portrait can be discerned by examining the clues Wright provides in the setting. Boothby is in a forest, reading the works of Jean-Jacques Rousseau, whose ideas of the purity of rural life and the nobility of the countryside were well known to him." Le paysage est donc ici beaucoup moins conventionnel que chez Hamel cependant, parce qu'il correspond de plus près au propos du peintre.



Théophile Hamel
Autoportrait dans l'atelier, vers 1849
Huile sur toile, 53,5 x 41,6 cm
Coll. : Musée national des beaux-arts du Québec

Aussi bien il existe un autre Autoportrait moins idéalisé qui le représente dans son atelier, le pinceau, la baguette d'appui et la palette à la main, entouré de ses tableaux et esquisses. Les experts du Musée de Québec sont arrivés à identifier son *Portrait de Melchior-Alphonse de Salaberry,* et l'ébauche d'une allégorie sur le typhus. Le tableau sur lequel il travaille est le tableau que nous regardons.

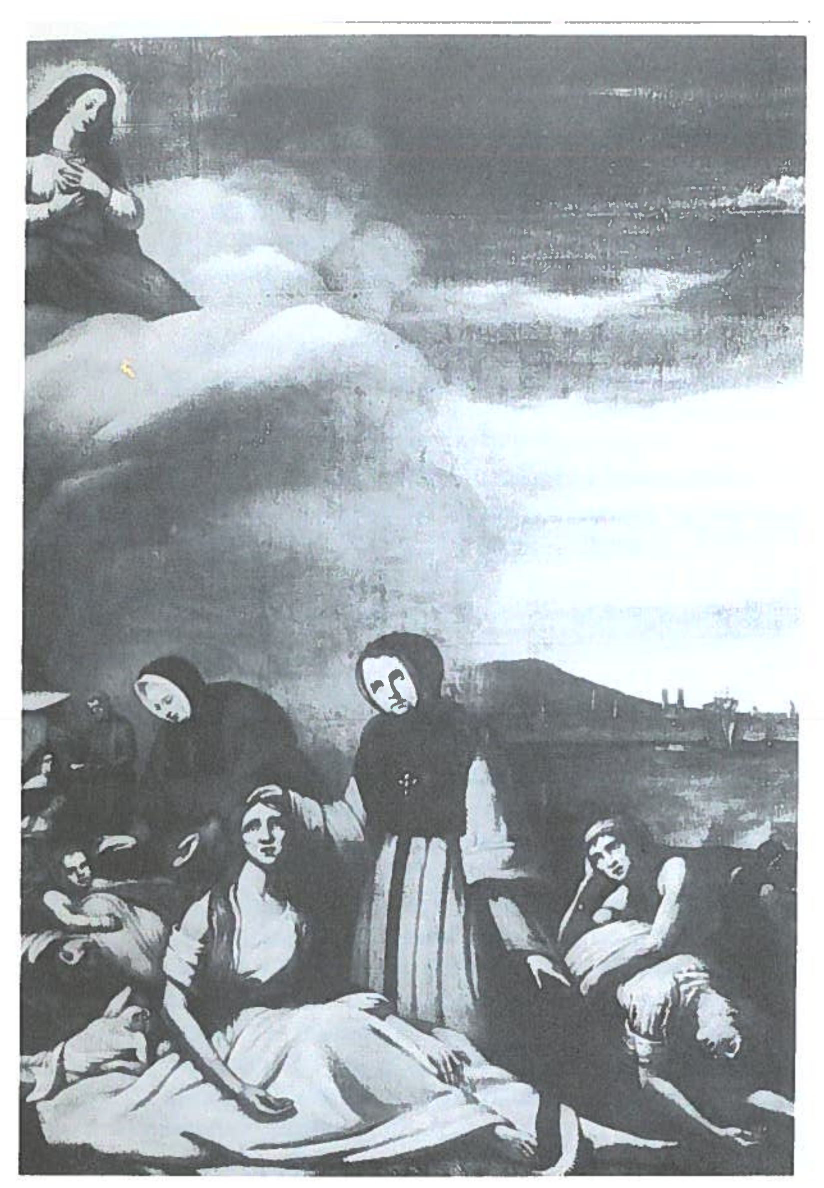


Théophile Hamel

Melchior-Alphonse de Salaberry, 1850(c'est la date qu'il porte)

Huile sur toile, 124 x 94 cm

Coll. : Monastère des Ursulines de Québec.



Théophile Hamel

Le Typhus, vers 1849

Huile sur toile, 152 x 122 cm

Coll. : Église Bon-Secours à Montréal.

•



Nicolas Poussin
Self-Portrait, 1650
Oil on canvas, 98 x 74 cm
Coll. : Paris, Musée du Louvre

L'exemple ancien qui vient à l'esprit à cause de l'inclusion des tableaux dans le tableau de Hamel est l' *Autoportrait* de Nicolas Poussin, qui s'est représenté au milieu de ses tableaux. Certes le regard imposant de Poussin n'a rien à voir avec celui de Hamel. Mais l'idée d'inclure un de ses tableaux est bien la même.

Poussin s'est représenté à mi-corps, tourné vers la droite, la tête presque de face. Sa main droite est appuyée sur un carton enfermant des papiers. Derrière lui quelques tableaux encadrés. Sur l'un d'eux, le buste d'une femme, vue de profil, coiffée d'un diadème où est figuré un oeil. Deux bras d'une figure d'homme qu'on ne voit

pas sont tendus vers elle. Villot y a vu le symbole de la peinture et de l'amour que Poussin lui a voué.

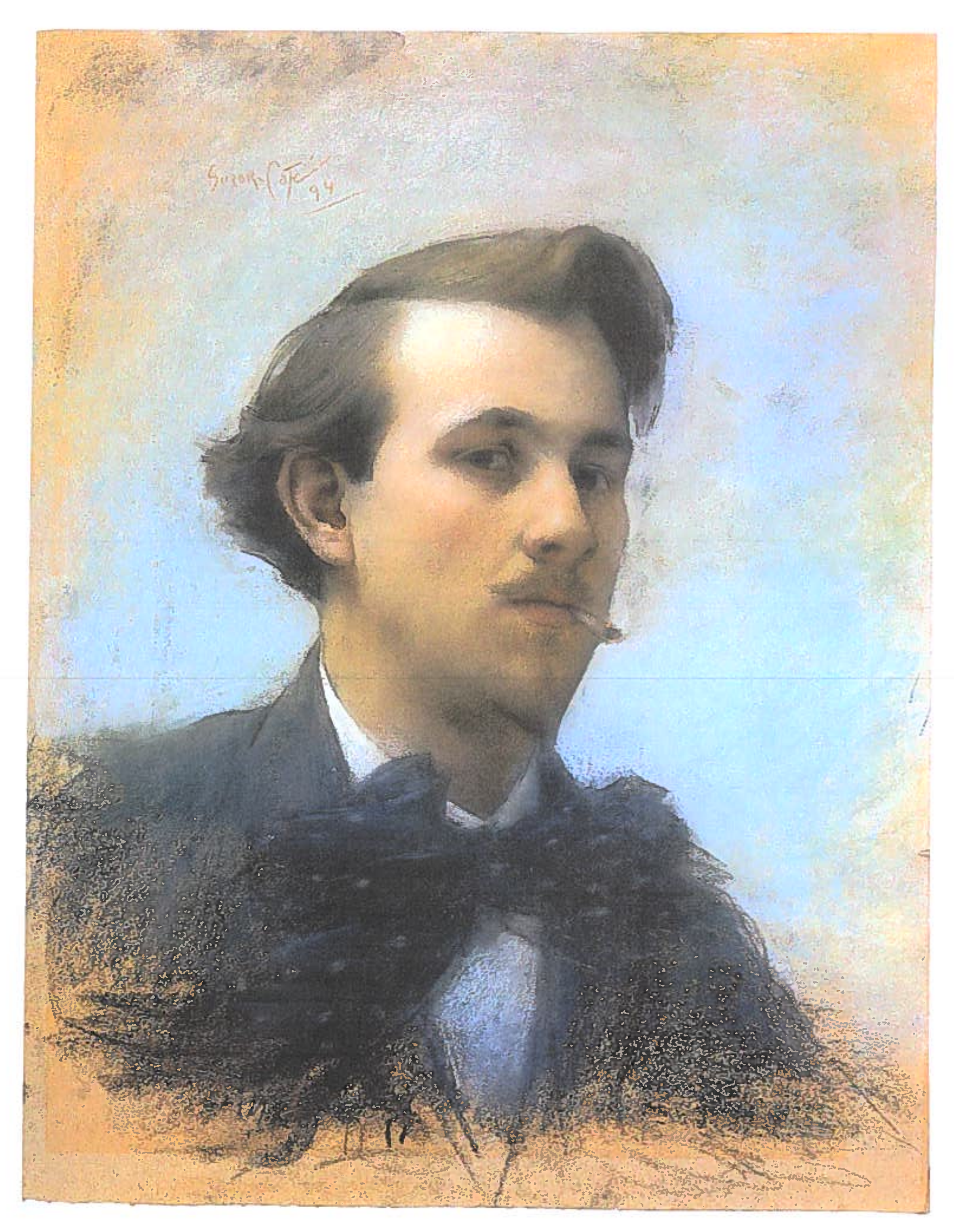


Détail

Poussin avait peint son *Autoportrait* pour plaire à son ami Chantelou, mais on voit par sa correspondance que ce n'était pas un projet qui le tenta beaucoup.

> ...je confesse ingénument, écrit-il à Chantelou en mars 1650, que je suis paresseux à faire cet ouvrage, auquel je prends peu de plaisir et dont j'ai fort peu d'habitude, car il y a vingt huit ans que je n'ai fait aucun portrait.

Aurèle de Foy Suzor-Coté



Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté
Autoportrait, 1894
Pastel sur papier 63,4 x 49,5 cm
Coll. : Arthabaska, Musée Laurier

Suzor-Coté s'est représenté en contre-plongée, ce qui lui donne une allure autoritaire et dominante, qu'on peut confronter à un portrait sculpté de lui fait par le sculpteur américain John Flanagan, qui lui enlève une

partie de cette allure autoritaire et le représente comme quelqu'un soucieux de son apparence, mais un peu enfantin et vulgaire.



John Flanagan
Narc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, 1893
Bronze
Coll. : Musée national des beaux-arts du Québec.

Ozias Leduc



Ozias Leduc

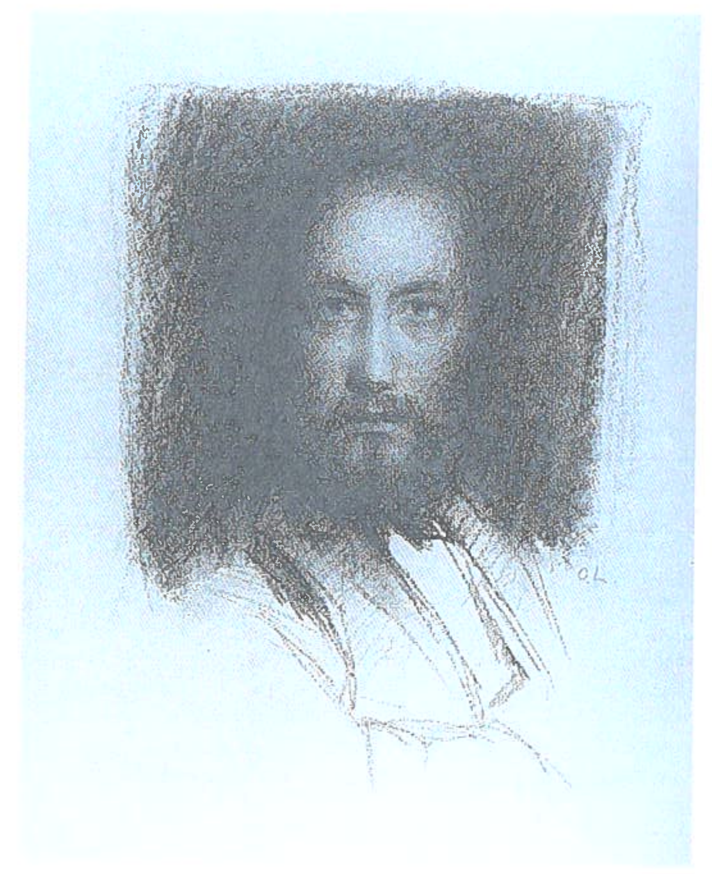
Mon portrait, 1899

Huile sur papier collé sur bois. 33 x 26,9 cm

Coll. : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Monique Lanthier, qui s'est intéressé aux portraits d'Ozias Leduc, rattache, avec raison, nous semble-t-il, cet autoportrait à la tradition romantique nordique « pour qui l'art est un moyen de communiquer avec les mystères spirituels, que l'artiste a pour fonction de révéler ». D'où l'importance donnée au front et au regard dans cet autoportrait. Rosenblum donnait l'exemple d'autoportraits de Friedrich, Karsten, Munch... voire Mondrian où l'on retrouvait la même intensité.

L'Autoportait de Leduc a été précédé par une étude au fusain où on retrouve la même intensité.



Ozias Leduc
Autoportrait, vers 1899
Fusain sur papier vergé, 36,5 x 26,5
Coll. : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. an ideas harbinger...

Leduc se définissait comme un « annonciateur d'idées », refusant de montrer ses instruments à peindre (le côté métier ou artisan) dans ses autoportraits, quitte à utiliser ces derniers dans ses natures mortes! Depuis la Renaissance, l'art est *cosa mentale* et l'artiste, plus qu'un simple artisan.

Il existe cependant un autre *Autoportrait* de Leduc qui suggère une autre image de lui-même.



Ozias Leduc

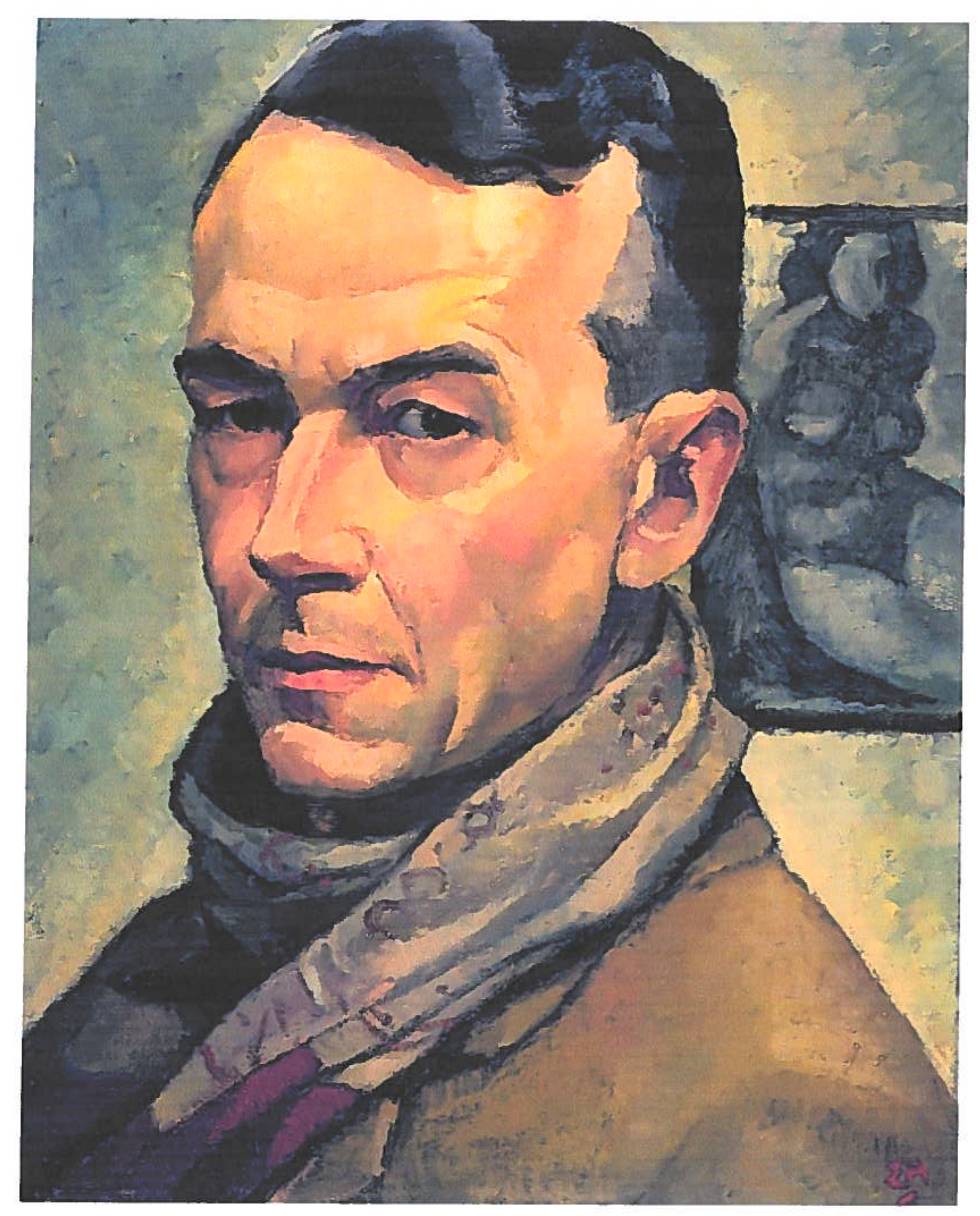
Autoportrait, vers 1909

Huile sur carton, 19 x 25,5 cm

Coll. : Musée national des beaux-arts du Québec

Même s'il reste quelque chose de l'intensité du regard de l'Autoportrait précédent, celui-ci fait plus bourgeois (le nez papillon) et évoque tout de même l'atelier avec une console sur laquelle repose trois ou quatre petits tableaux. Il fait comprendre comment l'image précédente correspondait à une sorte d'idéal du moi, alors que celle-ci nous donnerait une vue plus terre à terre du même personnage.

Edwin Holgate

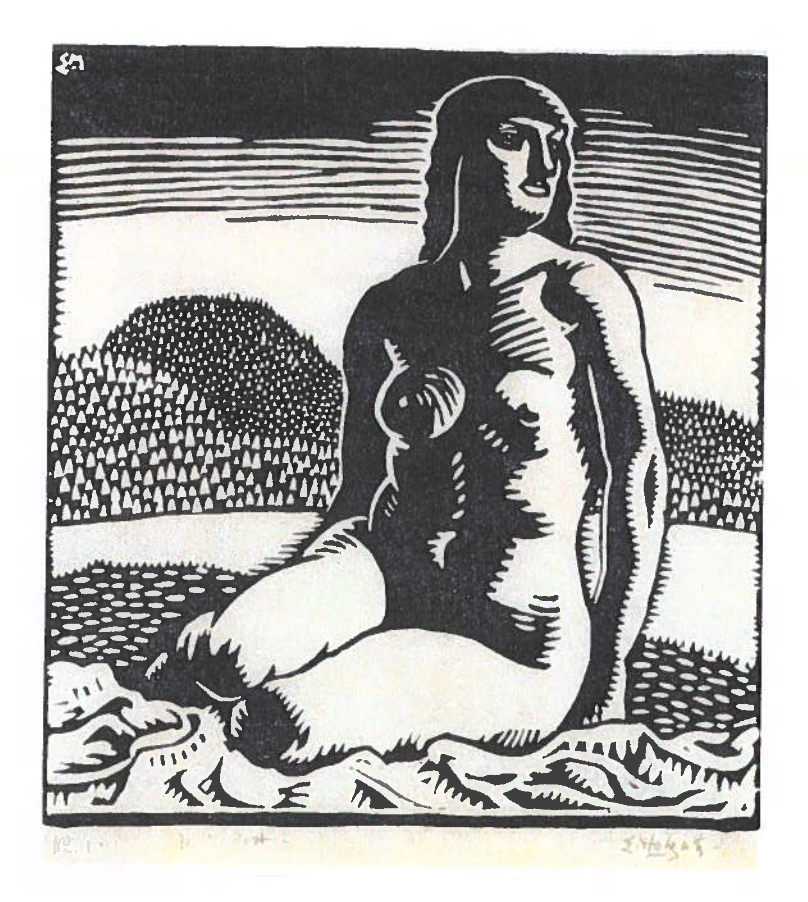


Edwin Holgate
Self portrait, 1934
Coll. : Montreal Museum of Fine Arts.

L'*Autoportrait* montre le peintre de trois quarts, tourné vers la gauche, mais regardant le spectateur, une écharpe autour du cou.

Comment définir une vue de trois quarts? Dans une vue de trois quarts, l'œil le plus éloigné est représenté de manière telle que l'un des coins de l'œil (celui où se trouve le conduit lacrymal) est tangent au profil du nez et l'autre est tangent au contour de la face. Par ailleurs, dans son Autoportrait, Holgate s'est représenté tourné vers la gauche et non vers la droite, donnant par le fait même de l'importance à l'image sur le mur qui occupe le champ droit de la composition.

Le seul élément qui pourrait nous donner l'idée qu'il s'agit d'un artiste est en effet l'image qui paraît derrière lui. Peut-être s'agit-il d'une de ses gravures consacrée au nu féminin, sujet qu'il a beaucoup pratiqué, ce qui expliquerait le noir, blanc et gris utilisés par Holgate pour ce motif.



Edwin Holgate
Nude Figure, vers 1924
Gravure sur bois sur papier japon no 1, 14,3 x 13,4 cm

Coll : NGC, Ottawa

On pense à une œuvre comme celle-ci, sans être exactement celle-là, puisqu'elle est orientée à l'inverse et de beaucoup plus petit format.

Rosalind Peppal rattache ce tableau à la tradition des *Autoportraits* de Cézanne.



Paul Cézanne
Self-Portrait in a White Cap, 1881-1882

Oil on canvas, 55,5 x 46 cm
Coll. : Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.

On notera toutefois que dans son *Autoportrait*, Cézanne est tourné vers la droite et que son orientation pourrait être définie plutôt comme de sept huitième que de trois quart.

Comme le notait Joseph J. Rishel à propos du portrait de Cézanne: « His gaze seems profoundly neutral, neither approving nor disapproving, giving the image its powerful presence ».[7] Certes, Holgate n'aurait pas eu l'audace de se coiffer d'une sorte de serviette blanche comme Cézanne. Il s'agirait de la part de Cézanne d'une appropriation d'un détail de l'*Autoportrait* d'un peintre pour lequel il avait beaucoup d'admiration, Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

---

[7] Dans le cat. de Philadelphie, p. 232.



J.-B.-S. Chardin

Autoportrait dit à l'abat-jour vert dit aussi L'homme à la visière, 1775

Papier gris, pastel, 46 x 38 cm

Coll. : Paris, Musée du Louvre.

Il mentionne un de ses autoportraits dans une lettre à Émile Bernard datée du 27 juin 1904 : « Vous vous rappelez le beau pastel de Chardin, armé d'une paire de besicles,

une visière faisant auvent? C'est un roublard, ce peintre. Avez-vous pas remarqué qu'en faisant chevaucher sur son nez un léger plan transversal d'arête, les valeurs s'établissent mieux à la vue? Vérifiez ce fait, et vous me direz si je me trompe.(Do you remember the beautiful pastel of Chardin, equipped with a pair of spectacles, a visor forming a hood? He is a cunning fellow, this painter...).[8]

On pourrait penser à un autre *Autoportrait* de Chardin, plus près encore de celui de Cézanne et également au Louvre.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin
Self-Portrait
Pastel, 46 x 37,5 cm
Coll. : Paris, Musée du Louvre.

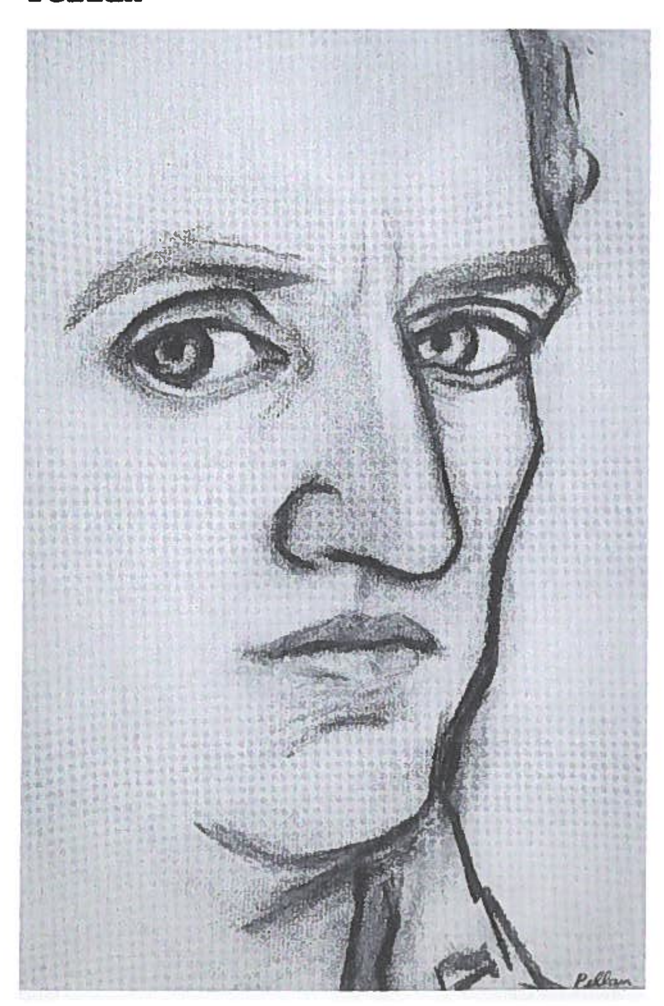
[8] *Cézanne. Correspondance. Nouvelle édition complète et définitive*, Grasset, Paris, 1978, p. 304.

Si on revient à Holgate, on note toutefois qu'il a retenu au moins le détail du foulard autour du cou, qui lui paraissait moins extravagant que les bonnets improvisés de Chardin et de Cézanne.

Ni les Chardin ni le Cézanne ne fournissaient le moindre indice de leur métier de peintre, pas même un exemple de leur production derrière eux, comme Holgate

Le Agnes Etherington Art Centre à Kingston posséderait un autre Autoportrait de Holgate, plus âgé. (? N'est pas au catalogue).

Pellan



Alfred Pellan

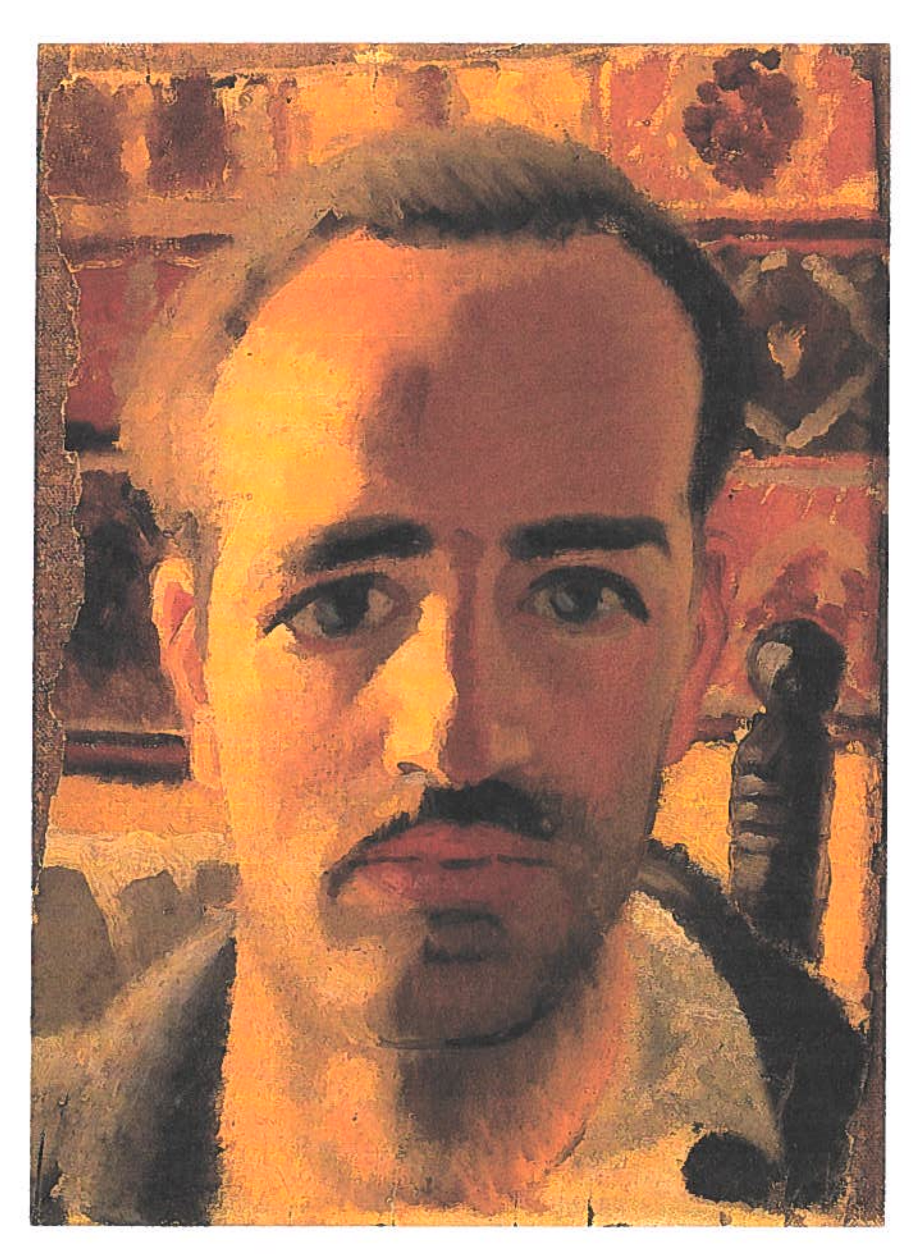
Autoportrait, vers 1933-1935

Fusain sur papier, 27,6 x 17,6 cm

Si on retient la date de 1933-1935, cet *Autoportrait* de Pellan aurait été fait durant son séjour en France, quand il s'était rapproché du groupe *Forces nouvelles,* qui prônait un nouveau réalisme affranchi de l'académisme. Henri Héraut, à leur tête, Robert Humblot, Georges Rohner, Pierre Tal-Coat, Jean Lasne...pas de très grands noms. Heureusement que Pellan ne s'en tiendra pas là.

Il s'est donné, au contraire de Borduas, le regard dur que nous avions déjà surpris chez Krieghoff. S'il y a de l'angoisse chez Pellan, elle se cache.

Borduas



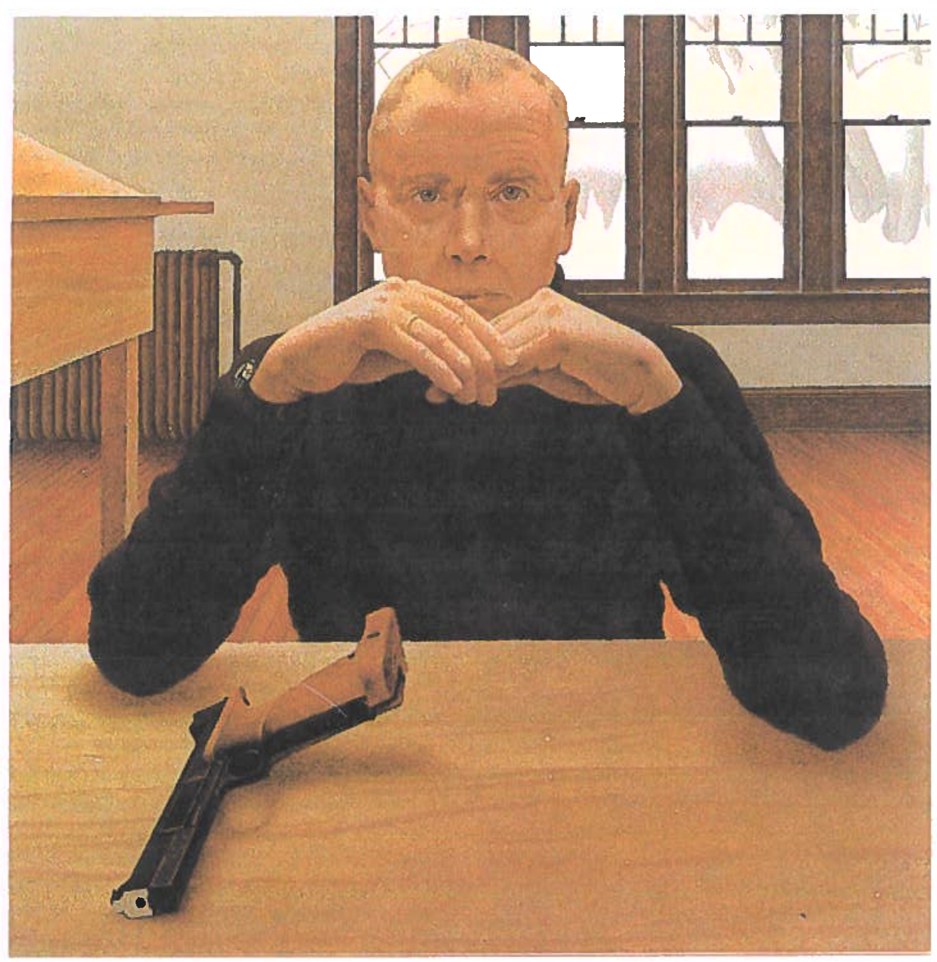
Paul-Émile Borduas
Autoportrait, 1928
Huile sur toile, 21,7 x 16,1 cm
Coll. : Musée des beaux arts du Canada, Ottawa.

On a beaucoup discuté de la date de ce petit portrait, le datant vers 1935 ou autour de cette date. Pourtant, ce tableau est reproduit avec la date de 1928 dans un article de Maurice Gagnon, paru dans *La Revue Moderne* en 1937. Gagnon ne pouvait tenir cette datation que de Borduas lui-même. Il aurait été bien surprenant que Borduas ait pu dès

lors se tromper autant, s'il avait été d'une année ou deux d'avant l'article de Gagnon. En réalité Borduas avait une bonne raison de se souvenir de la date de 1928. Le 11 février de cette année 1928, les journaux publiaient les noms et les photos de sept gradués de l'École des beaux-arts, dont Borduas, qui venaient de « subir avec succès les épreuves de dessin (première classe) ». La photo de Borduas publiée à cette occasion représente un jeune homme remarquablement semblable à celui qu'on voit sur ce tableau.

Borduas s'est représenté un peu anxieux peut-être, mais comme un jeune rebelle, col ouvert, assis devant une sorte de courte-pointe (quilt) populaire à motifs en losanges, celui-là même qui apparaît dans une célèbre photo de Maurice Perron.

Alex Colville



Alex Colville

Target Pistol and Man, 1980

Acrylic polymer emulsion, 60 x 60 cm

Coll. part., Calgary

Catalogue Raisonné No. 117.

Repr. coul. dans David Burnett, *op. cit.*, p. 16.

Ce serait le seul véritable autoportrait de Colville. « I thought : Why should I always be hiding ? » (Cité par D. Burnett, p. 207). Il s'est représenté dans son atelier qui occupe le troisième étage de sa maison de Wolfville. Dans ce tableau, rien ou presque ne nous permet de deviner sa profession de peintre. Le revolver qui occupe le premier plan dans la composition est un « target pistol », c'est-à-dire une arme sportive que Colville aime à considérer comme un instrument à mesurer la précision de son regard

et le contrôle de sa main. Rien à voir avec le suicide donc ici. Colville voit le suicide et le meurtre comme l'exact antithèse de ces qualités, une perte de contrôle! Il est certain que Colville a eu recours au miroir pour faire cette image. Comme l'a remarqué Mark A. Cheetham, « we know this because his wedding ring appears on his right hand; a photograph would show it in his left, the usual custom in North America ». [9] Un thème qu'on ne voit pas souvent dans l'œuvre de Colville c'est le thème du miroir.

Le thème du miroir est lié à celui du narcissisme. Dans une lettre du 9 septembre 1987, commentant l'apparition d'autoportrait sur ses vieux jours, Colville écrit : « *in a sense I suppose that as an older man I return to the self-examination or narcissism of youth* ». [10]

---

[9] *Alex Colville. The Observer Observed*, ECW Press, Toronto, 1980, p. 23.
[10] Cité dans Mark Cheetham, *op. cit.*, p. 23.



// Caravaggio
Narcisse,
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.
Fig. tirée de Helen Langdon, *Caravaggio. A Life,* pl. 17, entre p. 212 et 213.

On sait que Narcisse est ce jeune homme qui s'éprit de son image dans un étang. On dit bien de son image et non de lui-même, la différence est considérable. Mon image reflétée dans le miroir n'est pas réelle comme moi. Si j'aime mon image dans un miroir, j'aime une représentation ou un fantôme que je ne peux jamais posséder et atteindre. Qui dit fantôme dit mort. Cette impuissance à jamais atteindre l'objet de son amour ou même à le toucher - ce n'est pas pour rien que l'on parle de tactilité à propos de

Colville - fut, selon le mythe grec, la cause de la mort de Narcisse. [11]

Ce n'est donc non plus par hasard qu'un revolver occupe le premier plan ici.

Nous retrouvons ~~donc~~ l' « inquiétante étrangeté » dont parlait Freud. « Chaque fois que nous avons affaire au phénomène du miroir, nous avons affaire à quelque chose d'énigmatique, d'inquiétant, à quelque chose dont on a fait un écran pour les projections humaines du mystérieux et de l'étrange ».[12] C'est que le miroir semble refléter l'âme de l'homme ou le soi intérieur. À trop se regarder dans le miroir, on risque de perdre son âme. Le miroir peut se référer ou bien à la possibilité, pour l'homme, de perdre son âme (ou son soi) et donc être un symbole de la mort ou devenir un moyen de retrouver le soi perdu. On a remarqué la fascination du miroir chez les psychotiques. «La véritable activité de se regarder dans le miroir, par laquelle, selon la pensée animiste, on perd son âme, est apparue chez [...] les patients psychotiques comme une curieuse tentative de sauver le perdu. Chacun de mes patients, contemplait son image comme s'il pouvait par là restaurer son identité ».

Mais l'idée qu'on pourrait perdre son âme à trop se regarder dans le miroir (comme Narcisse se regardant dans l'étang) est illustré dans la littérature.

Il existe une image très troublante de la même idée dans la nouvelle de Maupassant, *Le Horla*, que je viens de relire. Il s'agit de la fameuse scène où l'auteur bien décidé de tuer le Horla, est à sa table de travail, fait

---

[11] Heinz Lichtenstein, « Le rôle du narcissisme dans l'émergence et le maintien d'une identité primaire », dans J.-B. Pontalis et al., *Narcisses*, Gallimard, paris, 1976, p. 222-3.
[12] P. Elkisch, « The Psychological Significance of the Mirror », *Journal of the American Psychonalytic Association*, 1957, vol. 5.

semblant d'écrire et le sentant derrière lui se retourne brusquement pour l'étouffer.

> Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Et bien ? ... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace! ... Elle était vide, claire profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il [le Horla] était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet.[13]

Il s'agit d'une admirable description d'hallucination négative par Maupassant, qui, paraît-il, lui serait probablement arrivé à lui-même et qu'il décrit aussi dans *Lettre d'un fou,* 1885. L'aliénation est définie comme la perte de son image dans le miroir. Vous sortez alors de la chaîne des signifiants.

La suite du récit est intéressante, car en décrivant comment s'est résorbé son malaise, il fait intervenir l'élément liquide, si important dans l'univers imaginaire de Colville.

> Comme j'eus peur! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de

---

[13] Guy de Maupassant, *Le Horla. Préface d'André Fermigier,* folio 1711, p. 53.

> contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu.

N'est-il pas extraordinaire que nous finissions comme nous avions commencé avec le miroir?

Bibliographie

NANCY, Jean-Luc, Le Regard du portrait, Paris, Galilée 2000 p. 93, 125 Fr. ISBN 2-7186-0531-6.
Anthony BOND and Dr JOANNA WOODHALL
Self-Portraits Renaissance to Contemporary, Art Gallery of New South-Wales, 17 fev. - 14 mai 2006.